



FRANZ HALÁSZ
GUITAR

SPAIN



SAINZ de la MAZA, Regino (1896–1981)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Rondeña (<i>Union Musical Ediciones</i>) | 3'58 |
| 2 | Meditación from <i>La Frontera de Dios</i> (<i>Union Musical Ediciones</i>) | 2'36 |
| 3 | Soleá (<i>Union Musical Ediciones</i>) | 3'24 |

GRANADOS, Enrique (1867–1916), arr. Miguel Llobet

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | La maja de Goya (<i>Union Musical Ediciones</i>) | 3'58 |
|---|---|------|
- from the song cycle *Tonadillas en estilo antiguo*

MILÁN, Luys de (c. 1500 – c. 1561)

6 Pavanas 14'22

from *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (1536)

- | | | |
|----|--|------|
| 5 | Pavana del quinto y sexto tono | 2'18 |
| 6 | Pavana del tercero y cuarto tono | 3'22 |
| 7 | Pavana del primero y segundo tono | 2'05 |
| 8 | Pavana del séptimo y octavo tono | 2'03 |
| 9 | Pavana del octavo tono 'Qua la bella francesquina' | 2'11 |
| 10 | Pavana del octavo tono | 1'58 |

SOR, Fernando (1778–1839)

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | Introduction and Variations on 'Malbroug' , Op. 28 | 5'52 |
|----|---|------|

FALLA, Manuel de (1876–1946)

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | Homenaje (pour le tombeau de Claude Debussy) | 3'07 |
| 13 | Danza del molinero (Farruca) | 2'45 |
- from *El sombrero de tres picos*, arr. Franz Halász

TORROBA, Federico Moreno (1891–1982)

- 14 **Torija** from *Castillos de España* (Editorial Musical Cadencia) 2'31

TÁRREGA, Francisco (1852–1909)

- 15 **Lágrima** 1'51
16 **Recuerdos de la Alhambra** 5'38

ALBÉNIZ, Isaac (1860–1909), arr. Franz Halász

- 17 **Granada** (Serenade) from *Suite española*, Op. 47 4'53
18 **Capricho catalán** from *España*, Op. 165 4'13
19 **Cádiz** (Canción) from *Suite española*, Op. 47 4'49

TURINA, Joaquín (1882–1949)

- 20 **Sevillana** (Fantasía), Op. 29 5'19
Guitar Sonata, Op. 61* 10'33
21 I. *Lento – Allegro* 3'42
22 II. *Andante* 3'49
23 III. *Allegro vivo* 2'56

TT: 81'58

Franz Halász *guitar*

Instrumentarium

Guitar: Matthias Dammann, Spruce-Cypress 2019; Strings: Hannabach Custom-Made Exclusive

* Turina's Sonata is played from a facsimile of the earliest existing source, the manuscript of the copyist of the Sociedad General de Autores Españoles. The present recording is the first to follow this text.

Abrupt Oppositions

In June of 1922, over the course of two days, a cultural fiesta took place on the grounds of the Alhambra palace in Granada. Manuel de Falla and Federico García Lorca organized what they called *El concurso del cante jondo*, the contest of the peasants' 'deep song'. Its aim was to preserve the supposed purity of flamenco art from frivolous urban distortion. The opening performance was given by 29-year-old guitarist Andrés Segovia, who was embarking on a promising international career. Ironically, Segovia opened the festival by playing Falla's classical piece, *Hommage to Claude Debussy*, featured on this SACD. What a strange manner of preserving the 'deep song' of the Andalusian countryside!

Throughout the 20th century, certain Spanish composers tended to flaunt a style occasionally described as *castizo*: they defended what they believed to be a 'pure', traditional, noble, gallant, Castilian, predominantly male ideal. Others, in a Lorca vein, embarked on an idealistic quest to find and restore the 'lost purity' of the peasantry. To achieve this, however, they embraced Modernism and Impressionism as stylistic tools to evoke something essentially lost. In the finest guitar works by the best Spanish twentieth-century composers such as Joaquín Rodrigo and Joaquín Turina, the dichotomy between those two conflicting attitudes almost rips the music's fabric asunder, creating abrupt, schizophrenic oppositions.

Regino Sainz de la Maza (1891–1981) and Federico Moreno Torroba (1891–1982) were exact contemporaries. Both chose to remain in Spain after Franco's takeover in 1939 because they felt at home as long as they could defend their conservative view of culture. Sainz de la Maza's thrilling stylization of the pre-flamenco art form *Rondeña* features a muscular hemiolic rhythm in alternation with lyric, melodic passages. A surprising turn from minor to major introduces the typical Spanish feel of a dominant-seventh chord approached from above by a Phrygian half-step, sounding

like a question mark or a semicolon instead of a satisfying tonal conclusion. For classically trained ears, when a piece ends on such a chord, nothing is resolved.

Sainz de la Maza's wistful *Meditación*, composed for the 1965 film *La frontera de Dios*, is deceptively simple: beginning on a simple minor triad, the melody is soon tinged by bluesy, dominant-seventh hues. Muscular, decisive rhythms return in *Soleá*, a loose, quasi-improvisational succession of imaginative building blocks that pay tribute to a style regarded as 'the mother of flamenco'. *Soleá* closes, unresolved, on the dominant, with that same flamenco question mark.

Enrique Granados (1867–1916) had his own individual way of evoking nostalgia for the 'noble' Spanish past. His obsession with the paintings of Francisco Goya not only gave rise to his piano masterpiece *Goyescas*, but also to a song cycle: *Tonadillas en estilo antiguo* ('Little Tunes in Old Style'), written in 1913. *La maja de Goya* initially sounds like a hesitant, menacing *basso ostinato* on a *pizzicato folia* theme in G minor, but Granados soon introduces a poignantly expressive sequence of dominant seventh chords reminiscent of *La maja y el ruiseñor* from *Goyescas*. The mood unexpectedly softens into tender major: this is where the soprano voice made its late entry in the original song.

Granados was harking back to musical styles of which he had practically no knowledge. We can get an inkling of what the oldest Spanish music for fretted string instruments sounded like by listening to the renowned 16th-century *Pavanas* by Luys de Milán, who was the first to publish music for the *vihuela*, the guitar's predecessor. The pavane was a brand-new dance that had originated in Padua, characteristically slow and dignified. Several of Milán's pavanas feature sequences of block chords; others, like the second and sixth on this recording, are based on a *cambiata* figure, i.e. an ornamental turn orbiting stepwise around a central note.

Cosmopolitan composer Fernando Sor formed part of the unexpected and somewhat unexplainable 'blossoming' of the guitar shortly after 1800. He is revered by

today's guitarists for the outstanding quality of his two finest 'Introductions and Variations': one on a theme from *The Magic Flute*, and the other one featured here – a set of variations on the immensely popular 18th-century earworm *Malbroug s'en va-t-en guerre* (the basis of the Anglo-Saxon *For He's a Jolly Good Fellow*). The idea of inserting an introduction before the theme was original and relatively recent: here a fragment of the theme sets in hesitantly, *in medias res*. The final variation, with the melody in the bass accompanied by arpeggios, leads to an ingenious coda, after which the introduction is echoed in flageolet tones.

Debussy's prélude *La puerta del vino* was conceived as an evocation of Spanish character, and he instructed pianists to perform it 'with abrupt oppositions of extreme violence and passionate gentleness'. *La puerta del vino* is one of the two pieces Falla quotes verbatim in his guitar homage to Debussy two years after the great French composer's death (the other piece is *La soirée dans Grenade* from *Estampes*). Heavily draping its dotted *habanera* rhythms over pedal notes, the piece sounds like a disquieting dirge. Falla was thus quoting two of Debussy's Spain-tinged pieces in order to thank the French composer posthumously for having helped him find his true voice as a Spaniard. Here, as in Stravinsky's *Rite of Spring* ballet and in Falla's own *Sonata Baética* for piano, the archaic and the modern reinforce one another in a mutually beneficial retroactive loop. Falla evokes *cante jondo* in the first bars of *Danza del molinero*, the dance of the vigorous miller whose wife is being courted by a lecherous magistrate in the ballet *The Three-Cornered Hat*.

Like Albéniz in his *Suite española* (see below), opera impresario and conductor Federico Moreno Torroba composed a series of loose postcard impressions evoking a wide variety of Iberian localities. The impressive medieval castle-fortress in the small village of Torija (Guadalajara) is portrayed here with a tender, placid melody. Although Torroba's music is often regarded as typical of *estilo castizo* – the 'pure', conservative style – his modulations to Schubertian mediant harmonies (as here to

the submediant) provide frequent instances of captivating beauty.

Francisco Tárrega, the ‘father of the Spanish guitar’, taught Regino Sainz de la Maza’s two teachers Daniel Fortea and Miguel Llobet: he is thus the patriarch of an admirable lineage. After a guest performance in London in 1881, he captured his feeling of homesickness in the bittersweet *Lágrima* (‘Teardrop’). The tremolo study *Recuerdos de la Alhambra*, another true masterpiece, was composed on location in Granada: in ABA form, it has an astoundingly moving middle section and a thoroughly effective coda.

‘Re-appropriated’ for guitar, certain pieces originally written by Albéniz for piano, such as *Granada* and *Cádiz*, experience a true homecoming, since Albéniz’s piano texture had attempted to imitate the strumming of a serenading guitar. No wonder that the guitar transcriptions of such numbers from Albéniz’s *Suite española* have become more popular than the piano originals. Even an ostensibly simple salon piece in parallel thirds such as *Capricho catalán* captivates the listener with brief, subtle, unexpected harmonic shifts toward distant keys.

In 1907, two years before his death, Albéniz would play the pivotal role of transforming Joaquín Turina, a young Sevillian composer of late romantic works devoid of local colour, into a juggernaut of idiosyncratically Spanish twentieth-century music. Over a glass of champagne, Albéniz modified the young pianist’s outlook entirely, convincing him of the need for musical patriotism. Although not a guitar virtuoso himself, Turina loved the instrument’s timbre: the six notes corresponding to the guitar’s open strings already grace the opening of his First String Quartet, Op. 4 (1911). In 1914, he met Andrés Segovia, and the *Sevillana (Fantasía)* (1923) marks their first collaboration. In a bold gesture, the guitarist sets in by flamboyantly strumming the six open strings. This is the first time since the baroque age that a composer used *rasgueado* (strumming) technique in a work of ‘serious’ classical music.

Turina's Guitar Sonata begins on an assertive, striking, monophonic theme brimming with horizontal dissonances, including a jarring A flat on a long-held tied note in the third bar, not present in Segovia's published score but clearly highlighted in a manuscript made by the Spanish Authors' Society copyist on the basis of Turina's original manuscript, which is apparently lost. Segovia is known to have been quite wilful in imposing changes upon composers, which they tended to accept meekly. A total of 127 differences have been noted between the manuscript and the publication, and Franz Halász's recording on this SACD is the first to take them all into account.

The rambling, dissonant first theme group clearly harks back to *cante jondo*, which Falla, Lorca and others yearned to revive and preserve. The second theme group, however, is tonally conventional and could just as well have been invented by, say, Torroba: it is gallant, chivalrous, like that *caballero de la triste figura*, Don Quijote, whom we can almost picture astride his noble steed. In one word, the second theme is *castizo*, Spanish-conservative. The entire Guitar Sonata is shot through with abrupt oppositions between those two natures: dynamic, rebellious *cante jondo* versus placid, self-assured, complacent *casticismo* – and their jarring juxtaposition becomes schizophrenic, 'pushing the performer to the limit of his endurance' (Halász).

The two themes, nevertheless, shall reappear in the final movement in heightened form: the first in rapid triple metre featuring striking *rasgueado* interjections, the second 'brought home' to the mother key of D, as in sonata form – only that here we have overarching, multi-movement sonata form. The 'abrupt oppositions of extreme violence and passionate gentleness' (Debussy) are by no means reconciled, but brought to a satisfying conclusion.

© Stanley Hanks 2020

The German guitarist **Franz Halász** received a Latin Grammy Award (Best Classical Album) in 2015 for ‘Alma Brasileira’ [Chamber works by Radamés Gnattali: BIS-2086], together with his regular duo partner Débora Halász. He began his international career in 1993 when he was awarded first prizes in the Andrés Segovia Competition in Spain and in the Japanese Seto-Ohashi International Competition. His New York début was described as ‘simply electrifying!’ in *Soundboard* magazine. As a guest at major festivals and events such as the Augustine Guitar Series (New York), Tōru Takemitsu Memorial Concert (Tokyo), Kissinger Sommer (Germany), Bath Festival (UK) and the Dell’Arte series in Rio de Janeiro, he has played with musicians including Boris Pergamenschikow, Siegfried Jerusalem, Patrick Gallois, Ingolf Turban, Wen-Sinn Yang and Hariolf Schlichtig. Sharing the stage with orchestras such as the Nuremberg Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica Brasileira, Chamber Orchestra of Europe, Polish Chamber Orchestra and Tapiola Sinfonietta, he has appeared at prestigious concert halls including the Berlin Philharmonie and the Theatro Municipal in Rio de Janeiro.

His other recordings for BIS feature repertoire ranging from Bach to Gubaidulina. The most recent of them are ‘Guitarra mía’ with tangos by Gardel and Piazzolla [BIS-2165] and Bach’s Lute Suites [BIS-2285].

In 2010 Franz Halász was appointed the first ever professor of guitar at the University of Music and Performing Arts in Munich, after having held a professorship at the Nuremberg University of Music for some years. He also gives masterclasses at institutes around the world, including the Manhattan School of Music in New York, Royal Academy of Music (Stockholm), the Salzburg Mozarteum, São Paulo University, Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona and Musikene (San Sebastián). In 2007 he was awarded the prestigious Bavarian Culture Prize for his work as a performer and teacher.

www.franzhalasz.de



GRANADA
CORPUS CHRISTI 1922
CONCURSO DE
"CANTE JONDO"
(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

Subvencionado por el Excmo. Ayuntamiento de Granada y organizado por el Centro Artístico y Literario

Que se celebrará en las noches del 13 y 14 de Junio en la Placeta de S. Nicolás del Albayzín

Sesiones de prueba eliminatoria los días 10, 11 y 12 del mismo mes

8.500 pesetas de premios

Para más informes e inscripciones: Secretaría del Centro Artístico — Granada

CONSULTESE LA CONVOCATORIA

NOTA — Se avisa a los que deseen prepararse para el concurso, que desde el día 7 de Mayo estará abierta la Escuela gratuita de "Cante jondo", todos los días de ocho a diez de la noche. Para la inscripción dirigirse a la Secretaría del Centro Artístico.

Poster for the 'Concurso del Cante Jondo', held in Granada in 1922

Jähe Gegensätze

Im Juni 1922 fand auf dem Gelände des Alhambra-Palastes in Granada ein zweitägiges Kulturfestival statt: *El concurso del canto jondo*, der Wettbewerb des „tiefen Gesangs“ der Landbevölkerung (im Sinne von „tief empfunden“, „tiefgründig“), organisiert von Manuel de Falla und Federico García Lorca. Ziel war es, die vermeintliche Reinheit der Flamencokunst vor frivolen urbanen Entstellungen zu bewahren. Das Eröffnungskonzert bestritt der 29-jährige Gitarrist Andrés Segovia, der am Beginn einer vielversprechenden internationalen Karriere stand. Ironischerweise eröffnete Segovia das Festival mit de Fallas klassisch anmutender *Homenaje: Pour le tombeau de Claude Debussy*, die auf diesem Album zu hören ist. Was für eine eigentümliche Art, den „tiefen Gesang“ der andalusischen Landbevölkerung zu bewahren!

Das gesamte 20. Jahrhundert kennt spanische Komponisten, die einem verschiedentlich als *castizo* bezeichneten Stil huldigten: Sie verteidigten ein Ideal, das sie für „rein“, traditionell, edel, galant, kastilisch und ausgeprägt männlich hielten. Andere begaben sich in der Art Lorcas auf eine idealistische Suche, die „verlorene Reinheit“ des Landvolks aufzufinden und zu erneuern. Dabei bedienten sie sich freilich moderner und impressionistischer Stilmittel, um etwas weitgehend Verlorenes heraufzubeschwören. In den vorzüglichsten Gitarrenwerken der besten spanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Joaquín Rodrigo und Joaquín Turina zerreißt die Dichotomie dieser beiden widerstreitenden Haltungen beinahe das Gewebe der Musik und erzeugt jähe, schizophrene Gegensätze.

Im selben Jahr geboren, waren Regino Sainz de la Maza (1891–1981) und Federico Moreno Torroba (1891–1982) genaue Zeitgenossen. Beide zogen es vor, nach Francos Machtergreifung 1939 in Spanien zu bleiben, wo sie sich zu Hause fühlten, solange sie ihren konservativen Kulturbegriff verteidigen konnten. Sainz de la

Mazas mitreißende Stilisierung der *Rondeña* (eine Vorläuferin des Flamenco) zeichnet sich durch einen kraftvollen hemiolischen Rhythmus im Wechsel mit lyrischen, melodischen Passagen aus. Einer überraschenden Wendung von Moll nach Dur folgend, entfaltet sich das typisch spanische Flair eines Dominantseptakkords, der durch einen phrygischen Halbtonschritt abwärts erreicht wird – was nicht wie ein tonal überzeugender Abschluss, sondern wie ein Fragezeichen oder Semikolon klingt. Ein Stück, das auf einem solchen Akkord endet, bleibt für klassisch geschulte Ohren unaufgelöst.

Sainz de la Mazas wehmütige *Meditación*, 1965 für den Film *La frontera de Dios* komponiert, ist von trügerischer Schlichtheit: Ausgehend von einem einfachen Molldreiklang, wird die Melodie bald von bluesigen Dominantseptimanklängen getönt. Kraftvoll-entschiedene Rhythmen kehren in *Soleá* zurück, einer lockeren, improvisatorisch anmutenden Abfolge phantasievoller Bausteine, die einem Stil Tribut zollen, welcher als „Mutter des Flamenco“ gilt. Das Stück endet, unaufgelöst, auf der Dominante, mit besagtem Fragezeichen des Flamenco.

Enrique Granados (1867–1916) hatte seine ganz eigene Art, nostalgische Gefühle für die „edle“ spanische Vergangenheit hervorzurufen. Besessen von den Gemälden Francisco Goyas, komponierte er nicht nur sein Klaviermeisterwerk *Goyescas*, sondern auch den Liederzyklus *Tonadillas en estilo antiguo* („Kleine Weisen in altem Stil“, 1913). *La maja de Goya* wirkt zunächst wie ein zögerlicher, bedrohlicher Basso ostinato mit einem *pizzicato* gespielten Folia-Thema in g-moll, aber bald schon lässt Granados eine hochexpressive Folge von Dominantseptakkorden erklingen, die an *La maja y el ruiseñor* aus den *Goyescas* erinnert. Überraschend mildert sich die Stimmung hin zu sanftem Dur, und erst hier hatte der Sopran im Originallied seinen Auftritt.

Granados griff auf musikalische Stile zurück, die ihm so gut wie unbekannt waren. Eine Ahnung davon, wie die älteste spanische Musik für mit Bünden ver-

sehene Saiteninstrumente geklungen hat, vermitteln die berühmten *Pavanas* von Luys de Milán aus dem 16. Jahrhundert, der als Erster Musik für die Vihuela, die Vorläuferin der Gitarre, veröffentlichte. Die Pavane war ein brandneuer, aus Padua stammender Tanz von ausgeprägter Getragenheit und Würde. Etliche von Miláns Pavanen weisen Akkordblocksequenzen auf; andere, wie die zweite und die sechste auf diesem Album, basieren auf einer Wechselnotenfigur, die schrittweise um einen Zentralton kreist.

Der weitgereiste Komponist Fernando Sor war Teil der unverhofften und ein wenig unerklärlichen „Blütezeit“ der Gitarre bald nach 1800. Heutige Gitarristen verehren ihn wegen der herausragenden Qualität seiner zwei besten „Introduktionen und Variationen“: die eine über ein Thema aus der *Zauberflöte*, die andere, hier eingespielte, eine Variationenfolge über den im 18. Jahrhundert ungemein populären Ohrwurm *Malbroug s'en va-t-en guerre* (Grundlage des angelsächsischen *For He's a Jolly Good Fellow*). Die Idee, dem Thema eine Einleitung voranzustellen, war originell und relativ neu: Ein Themenfragment setzt hier zögerlich und *in medias res* ein. Die Schlussvariation, bei der die Melodie im Bass von Arpeggien begleitet wird, führt zu einer raffinierten Coda, nach der die Einleitung im Flageolett-Echo widerhallt.

Debussys *Prélude La puerta del vino* war als eine Beschwörung des spanischen Charakters gedacht, und er wies die Pianisten an, es „mit jähem Gegensatz zwischen äußerster Gewalt und leidenschaftlicher Zartheit“ zu spielen. *La puerta del vino* ist eines der beiden Werke, die de Falla in seiner Gitarrenhommage an Debussy zwei Jahre nach dem Tod des großen französischen Komponisten wörtlich zitiert (*La soirée dans Grenade* aus den *Estampes* ist das andere). Das Stück, dessen punktierte Habanera-Rhythmen sich stattlich über Orgelpunkten entfalten, klingt wie ein ruheloser Trauergesang. De Falla zitierte mithin zwei von Debussys spanisch gefärbten Stücken, um dem französischen Komponisten posthum dafür zu

danken, dass er ihm geholfen hatte, seinen eigenen Stil als spanischer Künstler zu finden. Ähnlich wie in Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* und in de Fallas eigener *Sonata Baética* für Klavier befruchten sich das Archaische und das Moderne gegenseitig. In den ersten Takten der *Danza del molinero* – dem Tanz des energischen Müllers, dessen Frau im Ballett *Der Dreispitz* von einem lüsternen Beamten umworben wird – evoziert de Falla den *cante jondo*.

Wie Albéniz in seiner *Suite española* (s. unten), komponierte auch der Opernimpresario und Dirigent Federico Moreno Torroba eine Reihe loser Postkartenimpressionen, die verschiedenste iberische Orte evozieren. Eine zarte, ruhige Melodie porträtiert die beeindruckende mittelalterliche Burgfestung des kleinen Dorfes Torija (Guadalajara). Obwohl Torrobas Musik oft als typisch für den *estilo castizo* – den „reinen“, konservativen Stil – angesehen wird, steuern seine Modulationen hin zu Schubert'schen Mediantakkorden (wie hier zur Submediante) zahlreiche Momente von bezaubernder Schönheit bei.

Francisco Tárrega, der „Vater der spanischen Gitarre“, unterrichtete die beiden Lehrer von Regino Sainz de la Maza, Daniel Fortea und Miguel Llobet, und ist mithin der Stammvater einer großartigen Erblinie. Nach einem Gastspiel in London 1881 hielt er sein Heimweh in dem bittersüßen *Lágrima* („Träne“) fest. Die Tremolo-Etüde *Recuerdos de la Alhambra*, ein weiteres echtes Meisterwerk, wurde vor Ort in Granada komponiert: Das dreiteilige Stück (A-B-A) hat einen erstaunlich bewegenden Mittelteil und eine ausgesprochen effektvolle Coda.

In ihrer „Rückübertragung“ auf die Gitarre erleben einige von Albéniz ursprünglich für Klavier komponierte Stücke wie *Granada* und *Cádiz* eine regelrechte Heimkehr, war der Klaviersatz doch darauf angelegt, das Saitenspiel eines Gitarrenständchens nachzuahmen. Kein Wunder, dass die Gitarrentranskriptionen dieser Nummern aus Albéniz' *Suite española* populärer geworden sind als die Originale für Klavier. Selbst ein vermeintlich so einfaches Salonstück in Terzparallelen wie

Capricho catalán besticht durch kurze, subtile und überraschende harmonische Exkurse in entlegene Tonarten.

1907, zwei Jahre vor seinem Tod, spielte Albéniz die entscheidende Rolle bei der Umwandlung eines jungen sevillanischen Komponisten namens Joaquín Turina, der spätromantische Werke ohne besonderes Lokalkolorit schrieb, zu einem Hauptvertreter spezifisch spanischer Musik des 20. Jahrhunderts. Bei einem Glas Champagner stellte Albéniz die Ansichten des jungen Pianisten auf den Kopf und überzeugte ihn von der Notwendigkeit patriotischer Gesinnung in der Musik. Obwohl selber kein Gitarrenvirtuose, liebte Turina die Klangfarbe dieses Instruments: Die sechs Töne der sechs leeren Gitarrensaiten zieren bereits den Beginn seines Streichquartetts Nr. 1 op. 4 (1911). 1914 lernte er Andrés Segovia kennen; die *Sevillana* (*Fantasia*) aus dem Jahr 1923 markiert ihre erste Zusammenarbeit. Der Gitarrist eröffnet sie mit einer kühnen Geste, indem er auf überschwängliche Weise die sechs leeren Saiten anschlägt. Es ist das erste Mal seit der Barockzeit, dass ein Komponist die Rasgueado-Technik (das „reißende“ Anschlagen der Saiten im Flamenco) in einem Werk der „ernsten“ klassischen Musik verwendete.

Turinas Gitarrensonate beginnt mit einem nachdrücklich-markanten, einstimmigen Thema, das vor horizontalen Dissonanzen nur so strotzt, darunter ein lang gehaltenes, gebundenes, haarsträubendes As im dritten Takt, das in der von Segovia edierten Ausgabe fehlt, aber in einem Manuskript, das vom Kopisten der Spanischen Autorengesellschaft auf Grundlage von Turinas offenbar verschollenem Originalmanuskript angefertigt wurde, deutlich hervorgehoben ist. Es ist bekannt, dass Segovia den Komponisten mitunter recht entschieden Änderungen abverlangte, die diese in der Regel willfährig vornahmen. Insgesamt hat man 127 Unterschiede zwischen dem Manuskript und der veröffentlichten Ausgabe festgestellt; Franz Halászs hier vorgelegte Einspielung ist die erste, die sie alle berücksichtigt.

Die weiträumige, dissonante erste Themengruppe geht eindeutig auf den *cante*

jondo zurück, den de Falla, Lorca und andere wiederbeleben und bewahren wollten. Die zweite Themengruppe hingegen ist in tonaler Hinsicht konventionell und könnte ebenso gut von, sagen wir, Torroba erfunden sein: galant, ritterlich, wie jener *caballero de la triste figura* namens Don Quijote, den wir uns fast rittlings auf seinem edlen Ross vorstellen können. Das zweite Thema ist, kurz gesagt, *castizo*: spanisch-konservativ. Die gesamte Gitarrensonate ist durchzogen von jähem Gegensatz zwischen diesen beiden Wesensarten: dynamischer, rebellischer *cante jondo* vs. ruhiger, selbstsicherer, wohlgefälliger *casticismo* – ihr brüskes Nebeneinander nimmt schizophrene Züge an und „treibt den Spieler an die Grenze seiner Belastbarkeit“ (Halász).

Dennoch werden die beiden Themen im Schlusssatz in gesteigerter Form wieder auftauchen: das erste im rasanten Dreiertakt mit markanten Rasgueado-Einwürfen, das zweite „heimgeführt“ in die auf D basierende Grundtonalität, ganz wie in der Sonatenform – nur dass es sich hier um eine mehrere Sätze übergreifende Sonatenform handelt. Die „jähem Gegensätze von äußerster Gewalt und leidenschaftlicher Zartheit“ (Debussy) werden keineswegs versöhnt, aber zu einem überzeugenden Abschluss gebracht.

© *Stanley Hanks* 2020

Der deutsche Gitarrist **Franz Halász** wurde 2015 gemeinsam mit seiner ständigen Duo-Partnerin Débora Halász für „Alma Brasileira“ [Kammermusik von Radamés Gnattali: BIS-2086] mit einem Latin Grammy Award in der Kategorie „Bestes klassisches Album“ ausgezeichnet. Seine internationale Karriere begann 1993, als er sowohl beim Andrés Segovia-Wettbewerb in Spanien wie auch beim Internationalen Seto-Ohashi Wettbewerb in Japan den 1. Preis gewann. Sein New York-Debüt nannte die Zeitschrift *Soundboard* „einfach elektrisierend!“ Franz Halász gastiert

bei bedeutenden Festivals und Veranstaltungen wie der Augustine Guitar Series (New York), dem Tōru Takemitsu Memorial Concert (Tokio), dem Kissinger Sommer (Deutschland), dem Bath Festival (UK) und der Dell’Arte-Konzertreihe in Rio de Janeiro und spielt dabei mit Musikern wie Boris Pergamenschikow, Siegfried Jerusalem, Patrick Gallois, Ingolf Turban, Wen-Sinn Yang und Hariolf Schlichtig zusammen. Auftritte mit Orchestern wie den Nürnberger Sinfonikern, dem Orquestra Sinfônica Brasileira, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Polnischen Kammerorchester und der Tapiola Sinfonietta brachten ihn auf große Bühnen wie z.B. die Berliner Philharmonie oder das Theatro Municipal in Rio de Janeiro.

Für das Label BIS hat er ein Repertoire eingespielt, das von Bach bis Gubaidulina reicht. Zuletzt erschienen „Cançons i danses catalanes“ [BIS-2092] und „Guitarra mía“ mit Tangos von Gardel und Piazzolla [BIS-2165].

Seit 2010 bekleidet Franz Halász die erste Gitarren-Professur überhaupt an der Hochschule für Musik und Theater in München, nachdem er mehrere Jahre in gleicher Funktion an der Hochschule für Musik Nürnberg tätig gewesen war. Außerdem gibt er Meisterkurse an Instituten in der ganzen Welt, u.a. an der Manhattan School of Music in New York, der Königlich Schwedischen Musikakademie in Stockholm, am Mozarteum Salzburg, an der Universität São Paulo, der Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona und Musikene in San Sebastián. Im Jahr 2007 wurde ihm für seine Leistungen als Musiker und Pädagoge der renommierte „Kulturpreis Bayern“ verliehen.

www.franzhalasz.de

Avec de brusques oppositions...

En juin 1922, une véritable fiesta culturelle eut lieu pendant deux jours sur le domaine du palais de l'Alhambra à Grenade : le Concours du *cante jondo* (chant profond), organisé par Manuel de Falla et Federico García Lorca. Leur but était de préserver l'authenticité du flamenco face à la menace de la musique populaire urbaine, plus frivole à leurs yeux. La prestation d'ouverture fut confiée à Andrés Segovia, jeune guitariste de 29 ans qui se lançait dans une carrière internationale prometteuse. Ironiquement, l'œuvre choisie pour cette occasion fut l'*Hommage à Claude Debussy* pour guitare solo par Manuel de Falla, morceau qui figure sur ce SACD. Quelle étrange manière de mettre en avant la préservation du « chant profond » des paysans andalous !

Au cours du XX^{ème} siècle, certains compositeurs espagnols affichèrent un style parfois nommé *castizo* : ils défendaient un idéal commun de pureté. Il s'agissait donc, à leurs yeux, d'un idéal traditionnel, noble, galant, castillan et plutôt mâle. D'autres, par contre, dans la veine de Lorca, partirent à la recherche d'une authenticité perdue des campagnards. Mais pour l'atteindre, ces derniers se servirent du Modernisme et de l'Impressionnisme comme outils stylistiques capables de suggérer l'écho lointain d'un gisement primitif enseveli pour toujours. Dans les œuvres guitaristiques des meilleurs compositeurs espagnols du XX^{ème} siècle, tels Joaquín Rodrigo et Joaquín Turina, le conflit entre ces deux attitudes fait surgir des dichotomies presque insurmontables qui traversent les partitions comme de brusques oppositions quasi-schizophrènes.

Regino Sainz de la Maza (1891–1981) et Federico Moreno Torroba (1891–1982) naquirent et moururent pratiquement en même temps. Après la victoire de Franco en 1939, ces deux musiciens choisirent de rester en Espagne parce qu'ils continuaient à se sentir « chez eux », là où ils pouvaient défendre leur idéal culturel

conservateur. Sainz de la Maza nous livre ici une stylisation fulminante de la *Rondeña*, forme musicale qui est antérieure au flamenco : un rythme musclé en hémioles alterne avec des passages lyriques et mélodieux. Puis, une métamorphose surprenante de mineur à majeur introduit ce typique accord « ibérique » de septième de dominante côtoyé par un demi-ton supérieur phrygien : pour des oreilles classiques, cet accord reste ouvert et irrésolu. Il ne nous soulage pas avec un point final – comme le ferait une triade majeure parfaite sur la tonique – mais laisse tout en suspens. C’est comme un signe d’interrogation. Un point-virgule.

Composée pour le film *La frontera de Dios* (1965), la *Meditación* de Sainz de la Maza paraît simple aux premiers abords avec sa triade mineure initiale, mais sa mélodie sera bientôt colorée par des nuances inattendues : des septièmes mineures hors-gamme. *Soleá* nous livre de nouveau des rythmes musclés et décisifs en une succession quasi-improvisée d’idées originales et hétérogènes qui rendent hommage à un style considéré comme « la mère du flamenco ». À la fin du morceau, nous voici de nouveau confrontés avec ce fameux « signe d’interrogation » flamenco : un accord sur le degré de dominante, une question qui reste sans réponse.

Enrique Granados (1867–1916) avait une manière toute personnelle d’évoquer sa nostalgie pour un passé castillan noble et lointain. Son heureuse obsession avec les tableaux de Francisco Goya ne l’inspira pas seulement à composer les *Goyescas*, chef-d’œuvre pianistique, mais fit également naître un recueil de chansons : *Tonadillas en estilo antiguo*. L’une d’elles, *La maja de Goya*, s’ouvre sur un *basso ostinato* hésitant et menaçant : un thème de Folia en *pizzicato* et en sol mineur. Granados introduit bientôt une séquence expressive et émouvante d’accords de septième de dominante, séquence harmonique qui rappelle *La maja y el ruiseñor* (de *Goyescas*). L’atmosphère s’attendrit et s’illumine avec l’irruption tardive d’une mélodie en sol majeur : c’est le moment où, dans la chanson originale, la voix soprano commence à chanter.

Granados voulait remonter à des styles musicaux anciens auxquels il n'avait pratiquement pas accès. Nous pouvons néanmoins nous faire une idée de la musique espagnole la plus ancienne pour instruments à corde pincée en écoutant les célèbres *Pavanas* écrites au XVI^{ème} siècle par Luys de Milán, le premier à avoir publié de la musique pour la *vihuela*, instrument précurseur de la guitare. La pavana était une danse lente et solennelle, tout récemment importée de Padoue. Plusieurs de ces pavanas de Luys de Milán sont construites autour de séquences d'accords ; d'autres, comme la deuxième et la sixième sur cet enregistrement, ont comme point de départ une *cambiata* : un ornement qui tourne par degrés conjoints autour d'une note centrale.

Grand voyageur cosmopolite, Fernando Sor a été l'un des promoteurs d'une effervescence guitaristique inattendue et en partie inexplicable qui eut lieu juste après 1800. Les guitaristes de nos jours le vénèrent pour la qualité musicale exceptionnelle de ses deux meilleures « Introductions et Variations » : l'une sur un thème de la *Flûte Enchantée* ; l'autre – qui figure ici – qui consiste en une série de variations sur un « tube » qui avait atteint une forte popularité au XVIII^{ème} siècle : la chanson *Malbroug s'en va-t-en guerre*. L'idée de démarrer avec une introduction avant le thème était originale et assez récente ; ici, un fragment du thème fait une entrée hésitante, *in medias res*. La variation finale, avec le thème à la basse accompagné d'arpèges dans les cordes supérieures, mène à une coda ingénieuse avant de faire entendre une toute dernière fois le motif de l'introduction qui s'évapore sur des harmoniques.

Debussy a conçu son prélude *La puerta del vino* comme une évocation du caractère espagnol, et il indique que ce morceau doit être joué « avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur ». *La puerta del vino* est l'un des deux morceaux cités textuellement par Falla dans son hommage guitaristique à Debussy deux ans après la mort de ce dernier (l'autre morceau étant *La soirée dans Grenade*, tiré d'*Estampes*). Traînant ses rythmes pointés de *habanera* pesamment

comme dans une lente procession, l'*Hommage à Claude Debussy* nous fait songer à un sombre cortège, presque menaçant. Ainsi, Falla a choisi de citer deux des morceaux « hispanisants » de Debussy afin de remercier le compositeur français, ne serait-ce que de manière posthume, pour l'avoir aidé à trouver sa voix en tant que compositeur espagnol « du terroir ». Ici, comme dans le *Sacre* de Stravinsky et dans la *Sonata Baética* de Falla pour piano solo, les archaïsmes et la modernité se renforcent mutuellement. Falla évoquera de nouveau le *cante jondo* dans les premières mesures de la *Danse du meunier*, homme vigoureux et espiègle dont la femme résiste avec succès aux tentatives de séduction d'un magistrat lubrique dans le ballet *Le Tricorne*.

Comme l'avait fait Albéniz auparavant dans sa *Suite española* (voir plus bas), l'imprésario et chef de troupes d'opéra Federico Moreno Torroba écrivit un recueil de « cartes postales en musique » qui évoquent une panoplie de localités ibériques pittoresques. Ici, à l'aide d'une mélodie tendre et sereine, il fait le portrait de l'imposant château-forteresse du petit village de Torija (Guadalajara). Même si la musique de Torroba est souvent classée sous l'emblème de l'*estilo castizo* – style castillan « pur » et conservateur – ses modulations schubertiennes vers la médiate ou vers la sous-médiate (comme ici) créent des moments d'une beauté à couper le souffle.

Francisco Tárrega, « père » de la guitare espagnole, fut le professeur de Daniel Fortea et de Miguel Llobet, sous la férule desquels Regino Sainz de la Maza fit son apprentissage : Tárrega est donc le patriarche d'une noble lignée guitaristique. Après un concert donné à Londres en 1881, il a sublimé son mal du pays dans une « larme » aigre-douce : *Lágrima*. Les *Souvenirs de l'Alhambra*, autre chef-d'œuvre, est une étude en trémolos que Tárrega composa sur place, à Grenade. En forme ABA, cette pièce comporte une partie centrale profondément émouvante ainsi qu'une coda particulièrement bien ficelée.

« Réappropriés » pour guitare, certains morceaux d'Albéniz écrits à l'origine pour piano solo, comme *Granada* et *Cádiz*, retrouvent leurs véritables racines dans

l'imaginaire, car la texture d'Albéniz était déjà sensée évoquer le raclement des cordes d'une guitare en sérénade. Ainsi il n'est pas étonnant que les transcriptions pour guitare de certaines pièces de la *Suite espagnole* d'Albéniz soient devenues plus populaires que les morceaux pianistiques qui en étaient la base. Même un morceau de salon simple en apparence, comme le *Capricho catalán* en tierces parallèles, enchante l'auditeur par des glissements harmoniques subtils, brefs et presque imperceptibles vers des tonalités lointaines.

En 1907, deux ans avant sa mort, Albéniz jouerait un rôle crucial dans la biographie artistique d'un jeune pianiste sévillan qui venait de créer un quintette dans un style de « sauce pan-européenne ». Lors d'une rencontre autour d'une coupe de champagne, Albéniz est arrivé à faire naître en ce musicien hautement talentueux la flamme du son terroir andalou. Ce dernier deviendrait l'un des poids lourds de la musique typiquement ibérique : il s'agit de Joaquín Turina. Même s'il n'était pas un virtuose de la guitare, il adorait la sonorité de cet instrument et fit figurer les six notes de ses cordes à vide dans les mesures initiales de son premier quatuor à cordes, op. 4 (1911). En 1914, Turina fait la rencontre d'Andrés Segovia, et leur première collaboration sera la *Sevillana (Fantasía)* en 1923. Également dans ce morceau, le guitariste démarre en raclant à répétition les six cordes à vide – et c'est la toute première fois, depuis l'Âge Baroque, que la technique folklorique du *rasgueado* (raclement) réapparaît dans une œuvre de musique dite « sérieuse ».

La Sonate pour guitare de Turina démarre sur un thème viril, plein de fierté et de dissonances successives, dont un étonnant la bémol sur une note liée dans la troisième mesure, note qui ne figure pas dans la partition éditée par Segovia, mais qui est clairement indiquée dans le manuscrit réalisé par un copiste de la Société des Auteurs Espagnols sur la base de l'original de Turina, apparemment introuvable de nos jours. Il est bien connu que Segovia avait tendance à imposer ses modifications un peu capricieuses aux compositeurs, qui, eux, n'osaient pas le contredire.

Néanmoins, entre le manuscrit du copiste et la version publiée par Segovia, un total de 127 différences ont été relevées. Le nouvel enregistrement de cette sonate par Franz Halász, que voici, est le premier à toutes les tenir en compte.

Nomade, imprévisible et dissonant, le premier groupe thématique de cette Sonate est clairement associé avec le *cante jondo* que Falla, Lorca et d'autres voulaient préserver et renouveler. Par contre, le deuxième groupe thématique respecte la tonalité conventionnelle : il aurait aussi bien pu être conçu par un compositeur conservateur comme Torroba. Ce 2^{ème} thème est gaillard et chevaleresque, comme le Quichotte : on s' imagine un *caballero de la triste figura* sur sa jument altière. En un mot, ce 2^{ème} thème est l'incarnation même de la *casticidad*, cet orgueil nationaliste conservateur. La sonate entière est traversée par de brusques oppositions entre ces deux tendances : un *cante jondo* dynamique et rebelle d'une part, et, d'autre part, un *estilo castizo* galant, serein et hautain. Les juxtapositions des deux styles atteignent les limites de la schizophrénie, « menant ainsi l'interprète jusqu'aux limites de son endurance » (Halász).

Néanmoins, les deux thèmes réapparaîtront sublimés et amplifiés dans le mouvement final : le 1^{er} thème en un rythme ternaire fulgurant interrompu par des raclements violents, le deuxième thème « ramené au bercail » de la tonalité de base en ré. Ainsi, la forme sonate concerne non seulement le premier mouvement ; l'œuvre toute entière est en forme sonate. Les « brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur » (Debussy) ne se réconcilient certainement pas, mais l'auditeur se sent réconforté par une conclusion tout à fait satisfaisante.

© *Stanley Hanks 2020*

Le guitariste allemand **Franz Halász** a remporté un Latin Grammy Award (meilleur enregistrement classique) pour « Alma Brasileira » (un récital d'œuvres de chambre

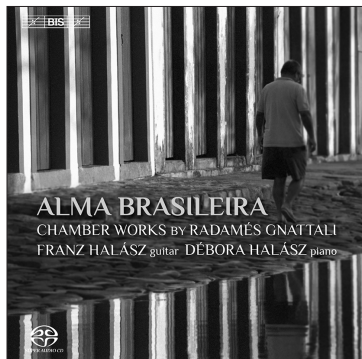
de Radamés Gnatalli [BIS-2086]) réalisé en compagnie de sa partenaire de duo habituelle Débora Halász. Il a entrepris sa carrière internationale en 1993 alors qu'il remporta le premier prix du concours Andrés Segovia en Espagne et du concours international japonais Seto-Ohashi. Ses débuts newyorkais ont été décrits comme « tout simplement électrifiants ! » dans le magazine *Soundboard*.

Invité à se produire dans le cadre de festivals et d'événements importants comme l'Augustine Guitar Series (New York), Tōru Takemitsu Memorial Concert (Tokyo), Kissinger Sommer (Allemagne), Festival de Bath (R-U) et les séries Dell'Arte à Rio de Janeiro, il a joué en compagnie de Boris Pergamenschikow, Siegfried Jerusalem, Patrick Gallois, Ingolf Turban, Wen-Sinn Yang et Hariolf Schlichtig. Partageant la scène avec l'Orchestre symphonique de Nuremberg, l'Orquestra Sinfônica Brasileira, le Chamber Orchestra of Europe, l'Orchestre de chambre polonais et la Tapiola Sinfonietta, il s'est produit dans des salles de concert prestigieuses dont la Philharmonie de Berlin et le Theatro Municipal à Rio de Janeiro. Ses enregistrements chez BIS présentent un répertoire s'étendant de Bach à Sofia Goubaïdouline. Parmi les plus récents, mentionnons « Cançons i danses catalanes » [BIS-2092] et « Guitarra mía » avec des tangos de Carlos Gardel et de Piazzolla [BIS-2165].

En 2010, Franz Halász est devenu le premier professeur de guitare à l'Université de musique et d'arts de Munich après avoir détenu une chaire de professeur à l'Université de musique de Nuremberg pendant quelques années. Il a également donné des classes de maître dans des écoles de musique un peu partout à travers le monde dont le Manhattan School of Music, l'Académie royale de musique de Stockholm, le Mozarteum de Salzbourg, l'Université de São Paulo, l'Escola Superior de Música de Catalunya à Barcelone et Musikene (San Sebastián). Il a reçu le prestigieux Prix de la Culture bavaroise en 2007 pour son travail en tant qu'interprète et pédagogue.

www.franzhalasz.de

Also available:



Radamés Gnattali –

Alma brasileira BIS-2086 SACD

Duos: Sonatina No.2 for guitar and piano;

Sonata for cello and guitar

Guitar solo: Alma brasileira; Dança brasileira;

Petite Suite; Toccatas em ritmo de samba

Nos 1 & 2; Saudade

Piano solo: Moto contínuo I; Negaceando;

Canhoto; Vaidosa I; Capoeirando; Trapaceando;

Manhosamente; Batuque; Toccata

Franz Halász guitar

Wen-Sinn Yang cello

Débora Halász piano

Latin Grammy Award 2015: Best Classical Album

Opus d'Or *opushd.net*

«À la fois envoûtant et jubilatoire... ce SACD est un véritable joyau de plénitude que l'on contempera souvent.» *opushd.net*

«Si l'album de Franz et Débora Halász est précieux pour les amateurs de guitare, il trouvera également sa place dans toute discographie éclectique.» *Classica*

'[Franz Halász's] uncanny sensitivity to the simultaneous exigencies of both dance and song serves only to underscore the superior qualities of guitar pieces such as the titular *Alma Brasileira* and *Saudade*.' *Gramophone*

„Alle drei Interpreten haben ein gutes Gespür für diesen Stil, den sie seriös und technisch untadelig verwirklichen.“ *klassik-heute.de*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 4.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

Recording Data

Recording: August and November 2020 at the Albert-Lempp-Saal, Gemeindezentrum der evangelischen Kreuzkirchengemeinde München-Schwabing, Germany
Producer: Débora Halász
Sound engineer: Michele Gaggia (Digital Natural Sound)

Equipment: Neumann U87 and Sennheiser MKH8020 microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia, Cubase 8 and StudioOne Workstations; Quested and Neumann loudspeakers
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing: Franz Halász
Mixing: Michele Gaggia

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Stanley Hanks 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Stanley Hanks (French)
Photos: © Débora Halász
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2565 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.



Franz Halász during the recording sessions at the Albert-Lempp-Saal of the Kreuzkirche in München-Schwabing, Germany, in November 2020